

# tanulmány

---

LÉNÁRT TAMÁS

## *A természeti kép hallgatása*

PETŐFI SÁNDOR: *A TISZA*

A versbeli hallgatást – mint a líranyelv önnön határaival, a nyelvi kifejezhetőség szakadékaival, veszélyeivel és korlátaival való szembesülés egy formáját vagy szimp-tómáját – általában a modern líra poétikai alakulástörténete kapcsán szokták emle-getni,<sup>1</sup> ami, természetesen bizonyos megkötésekkel, minden bizonnyal a modern magyar líratörténetben is kimutatható: „a hallgatás olykor fontosabb minden leírt mondatnál”,<sup>2</sup> összegez egyik, a versek közé emelt és legnagyobbbrészt a saját líra-konceptiót jellemző esszéjében Pilinszky János, aki nyilván fontos fejezete, esetleg zárófejezete lehetne a magyar modernség líratörténetében előforduló hallgatása-lakzatok áttekintésének. Amennyire egyértelmű azonban, hogy nem a modern líra „találta fel” a hallgatást mint poétikai alakzatot, annyira nem könnyű tetten érni egy ilyen sokszínű, a versnyelv különböző poétikai dimenzióit érintő jelenség ha-tástörténeti mozgását, kiterjedését és előzményeit. A következőkben erre teszek kísérletet Petőfi Sándor *A Tisza* című versének és a költemény egy lehetséges ké-sőmodern olvasatának – amelyet ez esetben Nemes Nagy Ágnes Petőfi-interpretá-ciója képvisel – elemzésével, elsősorban a hallgatásalakzatok retorikai felépítésére és a líranyelv temporális és vizuális komponenseivel való összefüggéseire koncet-rálva. Az alábbi értelmezés tehát megkísérli figyelembe venni a költői „hasonlító beszédet” ért „alapos kihívásokat”, azaz „a hasonlítás auditív vagy vizuális elemeit (értelmező távlataikat) nem vonatkoztatja vissza a kép grammatikai szerkezetére, s nem őrzi meg azokat egy abban rejlő előzetes intenció számára”.<sup>3</sup>

*A Tisza* Petőfi egyik legismertebb, és mint ilyen, a magyar líratörténet kétségkí-vül alapvető költeménye, amelyről azonban – hasonló esetekben inkább jellemző, mint váratlan módon – nem sok részletes elemzés született. Nem független ettől, hogy e vers kapcsán, és voltaképpen az egész, túlzás nélkül széleskörűnek nevez-hető Petőfi-recepciót illetően gyakran felmerül valamiféle „egyszerűség”, „egyönte-tűség”, sőt, „letisztultság” fogalma, mint ennek a tájlírának meghatározó, líratörté-neti jelentőségét is garantáló vonása. Ez a megközelítés kétségkívül segíthet ab-ban, hogy Petőfi újszerűségét a 18. és a korai 19. századi tájlírához képest megra-gadjuk (bár ilyenkor inkább valamiféle nyelvi, kifejezésbeli egyszerűsödésről, „dísz-telenségről” lehet csak szó, a vers retorika szerkezetére figyelve bizonyosan nem az egyszerűség irányába mozdul Petőfivel a magyar költészet), mégis elsősorban a versnyelv „transzparens” olvasásmódjába torkollik, amely jobban figyel a mit?-re, mint a hogyan?-ra: *A Tisza* esetében ez nyilván elsősorban a tájról, a vers tárgyáról való értekezést jelent – lett légyen a vers születésének konkrét-életrajzi körülmé-

nyeiről, akár e líra tájkonceptiójának általános jellemzőiről, intencióiról szó<sup>4</sup> –, mintsem a költemény nyelvi-retorikai szerkezetének analízisét. Ennek köszönhető, hogy a vers az értelmezőket leginkább foglalkoztató kérdése, nevezetesen az a hangulati kétosztatúság, amely az utolsó négy versszakot mintegy leválasztja a korábbiakról, elsősorban tematikus vagy biografikus gyökerű dilemmaként jelenik meg (miért lendül mozgásba a nyugodt folyó és vele a természet „csöndes” képe, és vajon mi köze van ennek a költő jelleméhez, politikai elköteleződéséhez?), nem pedig a versnyelv, a megszólalásmód, a forma markáns divergenciájaként, amelyben nemcsak a folyó „őrül meg”, hanem a beszédhelyzet is jelentősen megváltozik (ami persze meg is határozza az előbbi jelentéstulajdonítások hatókörét).

A hallgatás problémáját szem előtt tartva azonban mindenek előtt a vers – egyik lehetséges – tetőpontját érdemes szemügyre venni, amikor is a természet csöndje egy epifanikus színezetű („ünnepélyes csend”) jelenetbe sűrűsödik:

*Oh természet, oh dicső természet!  
Mely nyelv merne versenyezni véled?  
Mily nagy vagy te! mentül inkább hallgatsz,  
Annál többet, annál szebbet mondasz. –*

A versszak minden bizonnyal a költemény retorikai csomópontja: az eddig többé-kevésbé egységes, egyenes vonalú hasonlatokból, még hozzá elsősorban megszemélyesítésekből építkező leíró nyelv összetettebbé válik, amikor a hallgatás két jelentésárnyalata (‘csend’ és a ‘beszéd ellentéte’) a leírás alanyát és tárgyát (az ént és a természetet) összefűzi. A „versengésre” való utalás így önreflexív értelmű; a költői beszéd nyelve mérődik a természet „nyelvé”-hez, amelynek kulcsa egy retorikai csere, egy hagyományosnak tekinthető paradoxon: a néma természet lép a beszélő helyébe, aki, vélhetően, elhallgat, de legalábbis egy idő- és térbeli „ugrással” (valamint, nem mellékes módon: egy gondolatjellel) jelzi a töréspontot, utána szünettel és egészen más dikcióval folytatja; erősödik a szöveg narrativitása, sőt, kis túlzással, a szöveg markáns én-origója helyébe egyfajta közösségi beszédhelyzet lép („Társaimmal hosszan beszélgettünk”). Ha pedig a nyelv, amellyel a természet csöndje „verseng” és amely ebben a versengésben alulmarad, az én nyelve, amely hasonlatok útján próbálja megjeleníteni a tájat (úgy mond a természetet elsősorban antropomorfizáció útján „nyelviesíti”), akkor az epifánia egyúttal e költői nyelv kudarcának pillanata, a megszemélyesítések és a bemutatás perspektívájának kővetkeztében szubjektumközpontú retorika – legalábbis részleges – felfüggesztését is konstatálja. Olvasatomban a vers zárlata elsősorban e retorikai újrendeződés lenyomata, én és természet viszonyának újrajzolása; az én kilép az origóból, a centrális nézőpont felbomlik, a folyó által a természet aktivizálódik, „kilép” eddigi medréből; a kép bemozdul. Továbbra is megfeleltethető egymásnak ember és természet (ezt nemcsak a vers valamilyen politikai állásfoglalás feltárásában érdekelt értelmezői, de a vers szövege is világossá teszi, amely „őrült” emberként azonosítja a folyót), ez azonban más struktúrák mentén lehetséges, kevésbé zártan, mereven vagy egyirányúan; talán ennek is köszönhető az utolsó versszakok értelmezési hagyományában megmutatkozó ambivalencia vagy legalábbis bizonyos fokú nyitottság.

A „csere” a központi versszakban összetettségében sem meglepő; Petőfi egyik korai verse – „bizonytalan tollpróbája”<sup>6</sup> – például mintha e, a nyelvek versengésének képébe sűrített jelenséget modellálná:

Két vándor

*Honán küll a fiú,  
Honában a patak  
Magas hegyek között  
Együtt vándorlanak.*

*De míg az ifju megy  
Csüggedt lépésivel,  
Sziklákön a patak  
Gyorsan sikamlík el;*

*S az ifju ajkain  
Míg néma csend honol,  
Az illanó vizár  
Vig hangokat danol.*

*A hegysor elmarad;  
Az ifju s a patak  
Sík róna térein  
Tovább vándorlanak.*

*De, ifju és patak!  
Oly gyorsan szerepet  
A róna térein  
Miért cseréltetek?*

*Hallgatnak a babok,  
S ballagva lejtének,  
Míg gyors szökés között  
Az ifju dalt zeneg*

*Az elnémult patak  
Honát veszttette el;  
A dalra kelt fiú  
Ismét honára lel.*

Az 1842 áprilisában, még Pápán keletkezett vers, mintegy a későbbi nagy tájversek modelljeként, azt meséli el, hogy egy ifjú vándor hallgat, miközben csobog a patak, majd egyszer csak – talán ez is a vándorlás, a közös vándorlás szerepe ebben a szövegben – szerepet cserélnek, és innentől a patak hallgat és az ifjú dalra kél,

és ezáltal „honára lel”. A romantikus poétika kicsiny modelljét kapjuk tehát, a természet „hangja” átkerül az ifjúra, meglehetősen könnyedén, de mégsem természetesen, ezt érzékelteti a versbeszélő döbbségtől való kérdése, amely kiemeli a cserét. A vers tétje éppen ez a játékos cserejelleg: a természetnek el kell hallgatnia, amikor dalra kél az ifjú, vagy másképpen: az ifjú dala, bár onnan kapta, *nem* a természet hangja. Ezt a paradoxalitást, amelyet a *Két vándor* mintegy a csattanó megállapításának ellentmondásosságába transzformál (a vándor mégis honra lel), *A Tisza* hallgatás-fogalma nem felszámolja, hanem megőrzi, beleírja egy retorikai struktúrába: a természet hallgatása éppen annak a garanciája, hogy ne a versbeszélő, hanem a természet maga szólhasson, amely szóolás tehát a nyelv én-t felülíró retorikai „cselekvény” lepleződik le.

Legkésőbb ezen a ponton juthat eszünkbe Kittler Goethe *A vándor éji dala*-elemzése,<sup>7</sup> amelyben Kittler a természet elhallgatása kapcsán a szubjektum természetivé, természet részévé való válását, és ennek kapcsán a megszólalás szubjektumának létrejöttét azonosítja, feloldva azt a „pragmatikai paradoxont”,<sup>8</sup> hogy aki a természettel együtt elnyugszik, az nem szólhat meg. Ezt állítja párhuzamba a kor neveléstörténeti vagy fejlődépszichológiai paradigmaváltásával, amelyet Pestalozzi neve fémjelez, és, erős leegyszerűsítéssel, a csecsemőnek tudatot, sírásának pedig értelmet tulajdonít. Ahogy Kittler ezt összeolvassa Goethe versével, rámutatva annak altatódal-eredetére, úgy kaphat jelentőséget Petőfi versének méltán elhíresült kezdőképe, amely éppen egy anya-gyermek képpel indítja a megszemélyesítések sorát, megidézve a születést, tehát a természet emberi szubjektumának megszületésének, létrehozásának képzetét. E tekintetben korrespondál a bevezető utalás a kisgyermekre a zárlat örült-hasonlatával; a gyermek és az örült romantikában ugyancsak kedvelt képzetek valamiképpen az emberi létezés határterületeit, mintegy a nyelv előtti és a nyelv utáni állapotokban – az emberi nyelv civilizatórikus világával szemben értett – természeti létezéshez való közelséget idézik.<sup>9</sup>

Hasonlóképpen segíthet a Kittler-elemzés Petőfi versépitkezésének felfejtésében, ugyanis az idézett tetőpont előtt sem egyenletes a tájleírás. A lépcsőzetesen haladó megszemélyítések egyre táguló perspektívája a versbeszélőre visszanezítő mármarosai bérceknél megtörik, egy versszak a csenddel foglalkozik (az „itt a malom zúgása / csak olyan volt, mint szunyog dongása” hasonlat megfordítja a hasonlatok eddigi rendjét, nem a természeti jelenséghez kapcsol emberi-civilizatórikus hasonlító, hanem a természeti jelenséggel írja le az emberi eredetű zörejt), majd feltűnik egy pór menyecske, aki nem beszél, de, ismételve a mármarosai bércek antropomorfizmusát (és voltaképpen a retorikai szerkezetben végbement „fordulatot” is), rápillant a versbeszélőre. A menyecske tehát a megszemélyesítés-sorozat végpontja, akinek váratlan felbukkanása a malom-szunyog hasonlatot írja tovább, amennyiben az emberi természetivé válását jelzi, vagyis az emberarcú természet megtestesülése, aki *ránéz* a beszélőre, tükrözi a természetre vetett tekintetet. Ezzel mintegy végérvényesen létrehozta azt az ént, aki ezután már földbe gyökerezett lábbal – ez a mindennapi szófordulat itt, a természettel való egygyéválás pillanatában különös nyomatékot kap – képes megtapasztalni azt, amit Paul de Man a romantikus költői kép szerkezetét elemezve epifániának, illetve az epifánia iránti vágnak nevez: „[a] nyelv lényegéhez tartozik ugyanis, hogy képes a terem-

tésre, de képtelen elérni az önmagával való teljes identitást, ami a természeti kép sajátja”.<sup>10</sup> A megszólalás – a vers – énjének tehát keletkezésekor már önnön megalapozhatatlanságával is szembesülnie kell, és ezt a tapasztalatot sűríti magába a természet hallgatásának – az első pillantásra csupán valamiféle elragadottságot megjelenítő – képe.

A „kép” ez esetben, immár ellépve Paul de Man gondolatmenetétől, nemcsak retorikai, de vizuális értelemben is vehető. Érdekes, és talán marginalitásában jellegzetes tény ennek kapcsán, hogy a vers első megjelenésekor, a *Honleányok Könyve* című kiadvány első számában a szöveg olyan illusztrációt kapott, amely megjeleníti a versbeli szituációt, egyszerű metszetként inkább kevesebb, mint több artistikummal. Ezzel kapcsolatban kisebb filológiai zavar támadt, amelyet Ferenczi Sarolta tisztázott az 1906-os *Irodalomtörténeti Közlemények* egy rövid kommentárjában.<sup>11</sup> Havas Adolf Petőfi-kiadása ugyanis, egyetértésben egy 1847-es bírálattal a *Magyar Szépirodalmi Szemlé*-ben, azt állította, hogy a vers egy „fametszet” alapján, annak „magyarázatául” íródott.<sup>1</sup> Ferenczi körültekintően összegyűjti a vonatkozó filológiai érveket – például azt, hogy Petőfi szerzett ugyan kép alapján költeményt (*Vándorélet*), de ez esetben utalt erre az alcímbe –, amelyek segítségével meggyőzően bizonyítja, hogy a vers volt előbb, a kőrajz később, feltehetően az illusztrációk terén igen tudatos kiadvány felkérésére készült. Ferenczi kitér arra is, hogy a kép hűen követi a vers szövegét, jóllehet a pár menyecske átkerült a költő oldalára,<sup>13</sup> amelyet a rajz perspektivikus kényszerével magyaráz; arra viszont nem, hogy a vers beszélője, a „költő”, a romantikus tájbrázolás szokásrendjének megfelelően, maga is megjelenik a képen, mintegy önmagán mutatva a kép és a nézőpont középpontját, némileg talán jóváhagyva vagy ismételve a versszöveg metareflexív potenciálját. Arra sem keres választ a filológiai útmutató 1906-ban, vajon hogyan merülhetett fel egyáltalán kép és vers keletkezésének felcserélése; a *Vándorélet* példája azt mutatja, létezett ugyan a képleírás ilyen gyakorlata, általánosnak azonban mégsem volt mondható (különös tekintettel a szöveg könnyen beazonosítható, „valós” topográfiájára, amely korántsem festményre, mint inkább valós élményre utal). Az ok inkább talán a vers általánosabb, intenzív „képszerűségében” keresendő, amely a kommentátorokat egy képi előzmény feltételezéséhez vezethették; amiként végeredményben a *Honleányok* szerkesztői eljárásának kiindulópontja sem más, mint hogy a vers illusztrálható, vagyis, bármilyen kockázatosnak is tűnik mai, a vizuális fordulat utáni szemmel ez a vállalkozás, a szöveg bizony átfordítható képbe. A csend és a mozdulatlanság elvégre nem csak az epifanikus pillanat, hanem a konkrét értelemben vett képek attribútuma is, pontosabban az idő folyamából kilépő, „megmerevedett” pillanatban megszülető látványé, amely az 1847 februárjában, Pesten íródott vers esetében egy olyan emlékkép, amelyhez „még” nem kapcsolódik, nem igazán kapcsolódhat a fotografikus képrögzítés képze.

Ha pedig a természet képe „szólal meg” a vers tetőpontján, akkor a „versengés” a vizuális emlékkép nyelvi rekonstrukciójának mediális deficitjeként, illetve ennek retorikai ellensúlyozásaként, méghozzá az ekfrázis klasszikus szabályai szerint, a kép „életre keltéseként” olvasható.<sup>14</sup> Vagyis a „kép” vizuális és retorikai kódjai kölcsönösen kiegészítik egymást (és voltaképpen ebben állna a természeti kép Paul

de Man-i önidentitása is), és így válnak a nyelvi kifejezhetőség határzónáját jelző hallgatás alakzatának mintegy fonákjává.

Mindezek tükrében nehéz túlbecsülni Petőfi és *A Tisza* jelentőségét, hiszen nyilvánvalóan nem csupán egy almfaj (a tájleíró vers) egy példájáról, hanem a tájleírásban (is) általánosságban megszólaló lírai beszéd poétikai-retorikai alapkonsztaellációjáról van szó. Érdeemes lenne tehát ennek a csöndnek, ennek a hallgatásnak a nyomát és tranformációit végigkövetni a klasszikus, késő- és posztmodern tájlírában.<sup>15</sup> Itt most a hatástörténet egy közvetlenebb mozzanatát hozom röviden szóba, méghozzá Nemes Nagy Ágnes *A Tisza*-elemzését, amely, a költőnő esszéinek ismerői számára nem túl váratlanul, némileg csapongó gondolati ívet követ, választását mégis világosan a Petőfi-vers hallgatás-mozzanatával indokolja. Az interpretáció magától értetődően költői „önarcképnek” olvassa *A Tiszát* és az erős ellentétek szerepét emeli ki, ráolvasva ezzel a versre a romantika hagyományos stílusjegyeinek egyikét. Érdekes mozzanat, amelyre a későbbiekben még vissza kell térnünk, hogy Nemes Nagy olvasata konzekvensen elkerüli a retorikai struktúrák alaposabb interpretációját, erre közvetetten utal is, amikor az általa használt „költői kép” fogalmának tágasságát részletezi: „Hadd jegyezzem meg, én költői képen nemcsak a poétika szentesített fogalmait értem, a hasonlatot, a metaforát, a metonímiát, hanem hozzájuk csapom, önkényesen, de megfontoltan, az úgynevezett leírást is. Nos, akár hasonlat, akár leírás: a vers képi anyaga bizonyíthatóan izgalmas.”<sup>16</sup> Az esszéista elsősorban ritmikai, sőt, amolyan dramaturgiai mozzanatokra figyel, arra, ahogy a „pianók és pianissímók”<sup>17</sup> elvezetnek a fentebb is kiemelt tetőpontra: az említett pór menyecske Nemes Nagy olvasatában csupán egy ügyes késleltetés, amely megágyaz az áhítat kinyilatkoztatásának, amelyet az értelmező ráadásul pusztán hangtani és ritmikai szempontok alapján el is marasztal.

Nemes Nagy Petőfi-olvasata nyilván többet takar, mint amit hangoztat, vagyis korántsem csak egy amolyan személyes kedvencről mesél; a költőnő óvatos bevezetőjében bizonyos rekanonizációs intenciókat körvonalaz, amelyeket azonban nem igazán vált be az esszé személyes-intim zárlata. Kevésbé feltűnő, ám e tekintetben annál lényegesebb, ahogy Nemes Nagy a Petőfi-vers „költészeti paradoxonát” kifejti, magyarázza vagy inkább továbbbírja: „Petőfi tehát eljut idáig: a biztos állítások királya, a kimondás fenoménje megtapintja a mondhatatlant. Persze nemcsak egy kijelentő mondatban tapintja meg, kijelenteni bármit lehet, a mondhatatlant is lehet inflációsan deklarálni. A vers egészével, illetve a tizenöt versszakos költemény tizenegy versszakával *ábrázolja*, a tájképen át sugallja a költő ezt a hallgatásig, elnémulásig futó ívet, ami a leírás legbelső tartalma.”<sup>18</sup>

Amikor Nemes Nagy hangúlyosan „leírásról”, sőt, kurzívval kiemelten „ábrázolásról” ír, akkor tulajdonképpen azt vezeti át a tárgyias líra foglalkoztatásába és gyakorlatába, amit Paul de Man a romantikus kép intencionális szerkezetének nevezett. Ha a vers kézenfekvően „lírai önarckép”, szubjektivitása úgy megkérdőjelezhetetlen, ahogy a hozzáférés ehhez arcként, képként, azaz kívülről és a vizuális kódon keresztül történik. Az „ábrázolás” kiváltani látszik a mondhatatlant, amit mondani nem, de ábrázolni, láttatni lehet, ez lenne tehát a lírai kép, vagy általában a líra feladata, a nyelv nem-nyelvi, nem sztenderd nyelvi potenciáit kihasználni, ami ebben a kontextusban egész egyszerűen annyit jelent, hogy a nyelv hallgató-

sát valamiképpen a nyelven – és annak képeségén – keresztül megmutatni. Nemes Nagy olvasatában – és líranyelvében is – a líra a kimondhatatlan kimondásának felmutatása, ábrázolása. Vagyis a hallgatás fogalma elválaszthatatlanul hozzákapcsolódik az általa igencsak tudatosan alkalmazott, és talán legfontosabb líraelméleti esszéjének középpontjába állított<sup>19</sup> költői kép fogalmához és annak vizuálisan dekódolt regiszteréhez. Ezért kaphat különös jelentőséget, hogy Nemes Nagy mintegy mellőzni, kigyomlálni szándékszik a költői kép koncepciójából a retorikai struktúrákat (azok dinamikáját, fragmentáltságát, temporalitását; kis túlzással mindazt, amire Paul de Man aprólékos elemzése rámutatnak), a láttatás és látvány vizuális egyöntetűsége javára (mintha ilyesmire használná Paul de Man idézett tanulmányában a *parousia* kifejezést<sup>20</sup>). Nemes Nagy kiemeli, továbbbírja a képeség, a képszerűség és a beszéd, illetve nyelv ellentétét Petőfi versében, amelyet egyébként *A Tisza* csak részben igazol vissza (az idézett részben, ha nem a hallgatás paradoxalitására ügyelünk, a megszemélyesített természet éppenséggel beszél minden további nélkül), és ezáltal a természet áhítattal telt csendje, az epifánia pillanata vagy esélye poetizálódik, a Nemes Nagy-féle költői kép alapstruktúrájává válik. Ha tehát a Petőfi-olvasat felől kísérelnénk meg megérteni Nemes Nagy Ágnes költészetét – amelyet éppen a fentiek tükrében nehezen nevezhetünk tájlíránnak<sup>21</sup> –, világossá válhat, hogy hogyan marad mindvégig a hallgatás a „leírás legbelső tartalma”, hogyan teljesíti be ez a „személytelen” líra a Petőfi-vers eksztatikus tetőpontjában megfogalmazott intenciókat.

## JEGYZETEK

1. Ld. erre vonatkozóan pl. Niklas Luhmann és Peter Fuchs nevezetes, jelentős elméleti hatástörténettel bíró dolgozatát, *Zur Ausdifferenzierung der modernen Lyrik* = Uő., *Reden und Schweigen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, 138–178.

2. Pilinszky János, *A „teremtő képzelet” sorsa korunkban* = Uő., *Összes versei*, Osiris, Budapest, 2006, 88. A későbbiek szempontjából lényeges, hogy itt Pilinszky a hallgatás képzetét nemcsak etikai tartalmakkal tölti fel, hanem a vizualitást érintően is abszolutizálja, amennyiben „kép nélküli képzelet-ről” szól.

3. Eisemann György, *A zenei hang mint metafora Arany János költészetében*, Irodalomtörténet, 2017/4, 483.

4. Vö. Sándor József, *Ott, ahol a kis Túr siet...*, Irodalomtörténet, 1961/4, 455–457., átfogóan pedig Orosz László, *Petőfi és a Tisza*, Irodalomismeret, 1993/1-2, 94–97.

5. „1847-ben is folytatódott azoknak a verseknek a sorozata, amelyekben a költő lelki alkatának egy-egy vonását természeti jelenséggé avatta.” Vö. Kerényi Ferenc, *Petőfi Sándor élete és költészete*, Osiris, Budapest, 2008, 287.

6. Jórész Horváth Jánosra támaszkodva Pándi Pál, *Petőfi: A költő útja 1844 végéig*, Szépirodalmi, Budapest, 1982, 111.

7. Friedrich Kittler, *Lullaby of Birdland*, ford. Smid Róbert, Prae, 2017/3, 24–39.

8. Uő., 26.

9. Ld. erről Kittler másik, rövidebb Goethe-elemzését: Friedrich Kittler, *Jel és zaj távolsága*, ford. Lőrincz Csongor = *Intézményesség és kulturális közvetítés, Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. Bónus Tibor – Kelemen Pál – Molnár Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 464–465.

10. Paul de Man, *A romantikus kép intencionális szerkezete*, ford. Nemes Péter = Uő., *Olvasás és történelem*, Osiris, Budapest, 2002, 123.

11. Ferenczy Sarolta, *Petőfi „A Tisza” költeményéről*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1906/1, 104–105., vö. továbbá (összefoglalóan) Orosz, i. m., 94.

12. Vö. *Petőfi Sándor összes költeményei*, eredeti kéziratok és kiadások alapján rend., jegyz. és variánsokkal kísérte Havas Adolf, Athenaeum, Budapest, 1892-93, III/588, ill. [n.a.] *Hölgyirodalom*, Magyar Szépirodalmi Szemle, 20. szám, 1847. május 16., 314-318, 318. *A Magyar Szépirodalmi Szemle* – helyesen – könyomatról beszél, nem fametszetről.

13. Noha a menyecske elhelyezkedése korántsem mellékes; egyes, talán némi önkénnyel moder-nista szemléletűnek nevezhető elemzések éppen arra hivatkozva érzékelnek a versben valamiféle idegenség-mozzanatot, hogy a menyecske, mint a versben megjelenő Másik, átkerült a túlpartra, a beszélőtől elszakítva jelenik meg. Vö. Lázok János, *Olvassuk együtt: Petőfi Sándor: A Tisza*, Igaz Szó, 1988/11, 466.

14. Vö. Gottfried Boehm, *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*, ford. Rózsahegyi Edit = *Narratívák 1.: Képleírás, Képi elbeszélés*, Thomka Beáta (szerk.), Kijarat, Budapest, 1998, 19–36, különösen: 28.

15. Itt, pontszerűen konkretizálva a kissé túlméretezett felvetést, most csak az egy ilyen áttekintés szempontjából különösen fontos szerzők életművének két, nem annyira centrális darabját említem: Ady Endre *Most pedig elnémulunk*, illetve József Attila a nagy tájverseket megelőző *Szép, nyári este van* című verseit, ahol a hallgatás alakzata igen különböző kontextusban kapcsolódik valamiféle külső természet képéhez.

16. Nemes Nagy Ágnes, *Petőfi Sándor: A Tisza* = Uő., *Az élők mértana I.*, Osiris, Budapest, 2004, 297.

17. *Uo.*, 296.

18. *Uo.*

19. Nemes Nagy Ágnes, *A költői kép* = Uő., *Az élők mértana*, 89–126.

20. Paul de Man, *i. m.*, 111.

21. Pontosabb lenne talán a természet és a szubjektum összefonódásából, egymásba alakulásából, illetve ennek magyar költészettörténeti hagyományából kiindulni, amint azt például Pataky Adrienn teszi: *Antropomorf és dendroid organizmusok Szabó Lőrinc és Nemes Nagy Ágnes verseiben*, *Alföld*, 2018/12, 61–76.

SMID RÓBERT

## *Antropomorfizmus és ökomimézis*

A TERMÉSZET CSENDJE A TROPOLÓGIÁBAN ÉS AZ ÖKOLÓGIÁBAN

Jelen tanulmány kiindulópontja egy nagyon egyszerű feltételezés: amit Paul de Man antropomorfizmusnak nevez a romantika beszédmódjában, kísértetiesen sok pontban egyezik azzal, amit Timothy Morton az ökomimézis technikájaként azonosít. Bár Morton többször említést tesz arról, milyen alapvető mértékben befolyásolja olvasási módját és ökológiai felfogását a dekonstrukció,<sup>1</sup> feltűnő lehet, hogy de Manra szinte egyáltalán nem hivatkozik. Ez persze magyarázható az 1988-as<sup>2</sup> és a 2014-es botrányokkal,<sup>3</sup> ugyanakkor nehéz nem látni a predekonstrukciós de Man olvasási módjának és romantikus szövegkánonjának visszatérését Mortonnál, illetve a kései de Man esztétikai ideológiát érintő vizsgálódásait az ökokritikának „az esztétikai” kritikájaként történő pozicionálódásában – előbbi kapcsán elvégzem Morton és de Man Wordsworth-értelmezéseinek összeolvasását, utóbbiról pedig itthon Timár Andrea már értekezett.<sup>4</sup>

Dolgozatom ennél fogva nem vállal többet, mint hogy összehasonlíttja de Mannak és Mortonnak a romantikadiskurzus-olvasatait abból a szempontból, hogy előbbi a tropológia, utóbbi az ökológia felől azonosítja feltehetőleg ugyanazt az alakzatot. Amellett érvelek, hogy a természet csendje mint figura és figurativitás